

Karolina Wawer

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## UDRĘKA BEZCIELESNOŚCI. WSPÓŁCZESNY ODYSEUSZ NA WZBURZONYCH FALACH HISTORII W EPOSIE LESA MURRAYA *FREDY NEPTUNE*

Na dwa lata przed jubileuszem zamknięcia drugiego millenium, a więc w atmosferze niespokojnego oczekiwania na Armagedon pod postacią informatycznego krachu, ukazała się książka portretująca prawdziwą apokalipsę, jaka zdarzyła się w XX wieku. Książka została napisana bezrymowym pentametrem jambicznym. Było to *opus magnum* australijskiego twórcy, Lesa Murraya (ur. 1939), jednego z najwybitniejszych poetów tego stulecia. Jego nazwisko, figurujące na liście stu żywych skarbów Australii, pojawiło się również wśród grona nominowanych do literackiej Nagrody Nobla. Żadna z jego książek poetyckich ani krytycznoliterackich nie została jeszcze przetłumaczona na język polski. Tymczasem warto, by obok znanych polskiemu Czytelnikowi tekstów australijskich powieściopisarzy, Patricka White'a i Davida Maloufa, zaistniała również twórczość Murraya. Jego dorobek może być przedmiotem badań zarówno literaturoznawców, hierarchizujących problemy i formy dwudziestowiecznej poezji, jak i kulturoznawców, specjalizujących się w studiach postkolonialnych.

Akcja utworu rozgrywa się w latach 1914–1948. Dzieło Murraya obejmuje okres pierwszej i drugiej wojny światowej oraz kryzysowe lata międzywojnia, a zatem czas zarówno kształtowania się państwowości australijskiej, jak i przełomowych zmian w historii cywilizacji. Dziś jest to już okrzepły fragment historii, którego znajomość traktuje się jako fundament niezbędny do zrozumienia procesów politycznych, socjologicznych i kulturowych zachodzących w teraźniejszości. A przecież przeszłość to nie tak jeszcze odległa, w związku jednak z szybkim tempem zmian cywilizacyjnych właściwie niepodlegająca bezpośredniemu poznaniu, dostępna za pomocą źródeł historycznych i ustnego przekazu świadków. Murray napisał swoją książkę w 1998 roku i to współczesna perspektywa nadaje kształt opowieści.

Fredy Boettcher – tytułowy bohater – który z racji swojego marynarskiego fachu zyskuje mitologiczny przydomek Neptune, jest świadkiem i uczestnikiem obydwu wojen światowych. Jego relacja ma charakter pamiętnikarski, toczy się z dystansu czasu. Stanowi autobiograficzne wyznanie – świadectwo z życia. Jest to subiektywny i świadomy wybór. Bohater-narrator, prowadząc monolog-wyznanie, nie daje odbiorcom dostępu do wszystkich sfer życia, przede wszystkim tej osobistej, a finałowa wzruszająca koda utworu potwierdza to przypuszczenie: „Later on we travelled – I paid to sleep! – and people died/ of old age. But there's too much in life: you

can't describe it"<sup>1</sup> [Później podróżowaliśmy – płaciłem za spanie! – i ludzie umierali ze starości. Ale w życiu jest zbyt wiele, nie można tego opisać<sup>2</sup>]. Prywatne życie codzienne nie może stanowić przedmiotu opowieści. Paradoksalnie, nie dlatego że jest nudne, jednostajne czy nieobfite w zdarzenia. Podczas gdy trauma przeszłości, trauma wojenna, musi zostać nazwana, wypowiedziana i zrelacjonowana, a zatem może się stać przestrzenią fikcji literackiej, życie po traumie pozostaje domeną życia samego, nie można go przetworzyć w literaturę, nie ma zresztą takiej potrzeby.

## W obcym ciele

Fredy, dwiętnastoletni marynarz, którego w 1914 roku wybuch wojny zastaje na Morzu Czarnym, zapada na zdumiewającą chorobę, traci zmysł dotyku i odczucia płynące z ciała. Od tej pory żyje w rozdwojeniu, rozdzieleniu ulegają w nim *psyche* i *soma*. Pomysł, zdawałoby się, niedorzeczny, ale znajduje poparcie w wiedzy neurologicznej i psychiatrycznej. W jaki sposób poeta zrealizował koncepcję obcości w ciele? Należy tu odwołać się do pojęcia świadomości ciała. Shaun Gallagher, pisząc o wpływie ciała na percepcję człowieka, wprowadził i dookreślił zakres znaczeniowy dwóch znanych terminów, porządkujących i różnicujących poczucie własnego ciała: obraz ciała (*body image*) i schemat ciała (*body schema*):

Na obraz ciała składa się system percepcji, postaw i przekonań, dotyczących własnego ciała. Z kolei schemat ciała jest systemem procesów sensomotorycznych, które funkcjonują bez refleksyjnej świadomości lub konieczności percepcyjnego monitorowania. Regulują one postawę ciała i zdolność poruszania się<sup>3</sup>.

Na podstawie dokumentacji medycznej filozof przytoczył przypadek pacjenta, który stracił wrażliwość na dotyk oraz priopriocepcję poniżej szyi. Mężczyzna ten w rzeczywistości znalazł się w sytuacji analogicznej do opisywanej przez Murraya. Priopriocepcja, czyli inaczej zmysł kinestetyczny, umożliwia człowiekowi automatyczną kontrolę postawy ciała i zapewnia nieświadomą wiedzę o ułożeniu kończyn. Osoba pozbawiona tego zmysłu ma problemy z koordynacją ruchową, najprostsze czynności wymagają nieustannej koncentracji. Uszkodzone funkcje schematu ciała są rekompensowane przez inne zmysły, przede wszystkim wzrok. Pacjent, o którym wspomina Gallagher, potrafił poruszać się w ciemnościach, bez kontroli wzrokowej swojego ciała<sup>4</sup>.

Wrażenia, jakich doświadcza bohater Murraya, są zbliżone:

Przebrnąłem przez tygodnie ostatniego roku wojny/ przy pracy, pieczętując, tnąc, karmiąc się, nawadniając, trenując/ Nie byłem ciężki, lecz i nie bez wagi, w ciągu dnia/ Mogłem

<sup>1</sup> L. Murray, *Fredy Neptune*, Manchester 1998, s. 264.

<sup>2</sup> Wszędzie, gdzie nieznaczono inaczej, tłumaczenie własne autorki.

<sup>3</sup> S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Oxford 2005, s. 24.

<sup>4</sup> Zob. tenże, *Fenomenologiczne i eksperymentalne badania ucieleśnionego doświadczenia*, [w:] *Fenomenologia i nauki kognitywne*, przeł. M. Bombor, Toruń, w druku.

słyszeć moje kroki, wznosić pył, widzieć rzeczy opierające się i wygięte/ balansować, rozmawiać i być uznanym za zwykłego białego/ W nocy byłem ciemny, zapadałem się w ciemność ze światem<sup>5</sup>.

Za pomocą zmysłów wzroku i słuchu Fredy rekonstruuje naturalne poczucie ciała w przestrzeni. Autor pragnie unaocznić osobliwość zjawiska i tym samym obnażyć niejednorodną strukturę ludzkiego zmysłu dotyku. Fredy bowiem nie tylko staje się niewrażliwy na fakturę i temperaturę dotykanych przedmiotów, jego poczucie orientacji również ulega zniekształceniom: „W dodatku przestałem wyczuwać/ kontakt z ziemią. Musiałem wciąż patrzeć na swoje buty/ żeby przekonać się, że nie płynę w powietrzu”<sup>6</sup>. Zaburzenia zmysłu kinestetycznego, który pracuje niezauważony i przeciętny człowiek anonimowy nie wie o jego istnieniu, są niezwykle dotkliwe, ponieważ pozbawiają podmiot kontroli nad ciałem. Posłuszne do tej pory członki obracają się nagle przeciw swojemu właścicielowi, choć jest on fizycznie sprawny. W przypadku Frediego poczucie to zostaje spotęgowane i zwielokrotnione za pomocą psychizacji przestrzeni i wytworzeniu wrażenia braku wpływu na czas, pośrednio na swoje położenie i własny los: „Traciłem poczucie, gdzie znajdują się części mojego ciała. Moje noce swobodnie przepływały w dnie, tego późnego owadziego lata, zmierzającego ku jesieni”<sup>7</sup>. Choroba bohatera ulega czasowym zaostrzeniom, ale i ma okresy remisji, nawet całkowitej – choć zazwyczaj są one jedynie chwilowymi przeblaskami. Fredy jednak może się swobodnie poruszać i działać, co pozwala mu także ukrywać ją przed otoczeniem.

Tymczasem obraz ciała również się zmienia. Gallagher wymienia trzy składające się na niego elementy: doświadczenie własnego ciała, zespół przekonań o ciele, zaczerpniętych zarówno za pośrednictwem wiedzy naukowej, jak i ze źródeł potocznych, oraz postawę emocjonalną wobec niego<sup>8</sup>. W przypadku Frediego Neptuna wszystkie składniki ulegają zmianie, przy czym percepcja własnego ciała oraz stosunek do niego mają podstawowe znaczenie. Utrata zmysłu dotyku jest odczuwana przez bohatera jako stan ciągłego uwięzienia, zamknięcia w trumnie znieczulonego ciała. Sam Fredy używa wobec niego pejoratywnie nacechowanych określeń, zdradzających nie tylko frustrację i zniecierpliwienie, ale także ironiczny dystans, myśli o nim/ o sobie: *celluloid dummy* (celuloidowa kukła) albo *living plaster* (żyjący gips). Ciało ulega oddzieleniu, niejako przestaje być własne, może zatem stanowić przedmiot krytyki. Następuje proces reifikacji, Fredy nie utożsamia się z ciałem, mówiąc o nim używa zaimków *ono* lub *to*. Mężczyzna ma wrażenie, że żyje w zawieszeniu pomiędzy dwoma światami:

<sup>5</sup> L. Murray, *Fredy Neptune*, s. 22 („I got through the weeks, the last war-year/ on work, branding, cutting, feeding, watering, training./ I wasn't heavy, but weightless either, in the day./ I could hear my boots, stamp dust, see things resist and bend, /balance and talk and pass for white./ At night I was dark and fell with the dark through the world”).

<sup>6</sup> Tamże, s. 124 („Also, I started not sensing/ even my connection with the ground. I had to keep looking/ at my boots, that I wasn't simply rowing in the air”).

<sup>7</sup> Tamże („I was losing the sense of where the parts of me were. My nights were overflowing into day/ that insects late summer going into their Fall season”).

<sup>8</sup> Zob. S. Gallagher, *Fenomenologiczne...*

Ani ciepły ani zimny, ani żywy, ani umarły, byłem jak król/ pomiędzy żywiołem a bezruchem;/ atakowany przez śmierć w każdej chwili mogłem przestąpić na drugą stronę/ Mogłem czynić straszne rzeczy w każdej z nich/ i zaraz uciekać na tę drugą. Byłem sekretnym królem/ ale pomieszałem swoje prawa/ Nie mogłem mieć/ ale nie mogłem też odpuścić<sup>9</sup>.

Przyczyną bezpośrednią utraty czucia jest trąd. *Tuberculoid leprosy* – brzmi diagnoza holenderskiego lekarza. Trąd tuberkuloidowy jest mniej zakaźny i, w konsekwencji, nie tak groźny dla otoczenia, lecz bardziej agresywny wobec samego chorego. Zanik tkanek i nerwów w późnym stadium choroby powoduje utratę czucia, szczególnie w obrębie dłoni i stóp. Mimo naukowego, a więc empirycznego, i uprawdopodobniającego realizm fabuły wyjaśnienia, wydaje się, że choroba ma inne podłoże. Wywołuje ją wstrząs psychiczny, jakiego bohater – marynarz – doznaje podczas pierwszej wojny światowej. Fredy pełni służbę w marynarce wojennej, polega ona jednak w dużej mierze na biernym oczekiwaniu. Nuda, jednostajnie upływający czas, urozmaicany infantylnymi rozrywkami, wynajdowanymi przez młodych marynarzy, niemogących zdawać sobie sprawę z powagi sytuacji oraz z wydarzeń na froncie, zostają, zgodnie z regułami dramaturgii, mistrzowsko zestawione i skonstrastowane z tragizmem wydarzenia, którego staną się świadkami: na ich oczach płoną kobiety ormiańskie, oblane naftą i podpalone przez tureckich żołnierzy. Wzmacnia się tym samym efekt wywierany na odbiorcy.

Zaraz po wstrząsającym doświadczeniu Fredy zwija się w swoim hamaku w kłębek jak poparzona rzecz<sup>10</sup>. Wkrótce okazuje się, że dotknął go trąd, choroba, która ma podwójne konsekwencje. Po pierwsze, jego skóra ulega odkształceniom, złuszcza się i odpada, co wywołuje natychmiastowe skojarzenie z naturalnymi rezultatami oparzenia, po drugie, on sam zostaje naznaczony jako jednostka nieczysta i przez to niebezpieczna dla wspólnoty. Człowiek, którego dotknąć nie wolno pod groźbą zarażenia. Pomimo że trąd ustępuje, kondycja bohatera nie ulega zmianie. Choroba, wiążąca się z odrzuceniem, zostaje uwewnętrzniona. Przestaje być oczywista, ponieważ nie można jej rozpoznać na pierwszy rzut oka. Kondycja bohatera ulega zmianie – problem nie polega na tym, że nie wolno go dotknąć, to on nie może być dotknięty: „Pewnego razu ono – czyli ciało, Fredy mówi o nim w trzeciej osobie, jak o obcym elemencie – śniło, że [...] jest zrobione z ognia, nie boli mnie, ale żadne ludzkie ciało nie może podejść blisko”<sup>11</sup>.

Bohater zostaje uwięziony w pułapce martwego ciała, zawieszony pomiędzy życiem a śmiercią, izolowany od świata materialnego. Fragment *Psychologii i życia* Philipa G. Zimbardo poświadczy o znaczeniu zmysłu dotyku w życiu człowieka. Krótki tekst porusza również zagadnienie językowego obrazu świata, odzwierciedlające rolę dotyku w języku angielskim:

<sup>9</sup> L. Murray, *Fredy Neptune*, s. 64 („Neither warm nor cold, neither dead nor alive, I was king/ alike among the movers and the still; attacked on the one side of death, I could step through to the other./ I could do fearful things, on either side, and escape/ across to the other. I was the secret king/ but I'd muddled my laws. I couldn't have, on the having side,/ nor let go, on the forgetting side”).

<sup>10</sup> Tamże, s. 5 („like a burnt thing myself”).

<sup>11</sup> Tamże, s. 22 („One time it dreamed my body was made of fire, not hurting me, but no flesh human could come near”).

Jeden z aspektów wrażliwości skórnej – dotyk – odgrywa główną rolę w stosunkach międzyludzkich, emocjach i zachowaniach seksualnych. Poprzez dotyk komunikujemy pragnienie dawania lub otrzymania otuchy, wsparcia, miłości, namiętności. Mowa odzwierciedla wagę dotyku – pełna jest metafor z nim związanych. Dobrze jest być w kontakcie z własnymi odczuciami (*to be in touch with your feelings*), być poruszonym czyjaś grzecznością (*to be touch by kindness*), wykazać się klasą (*touch of class*) i mieć osobiste podejście (*personal touch*), ale niedobrze jest być przewrażliwionym (*touchy*), a być pariasem (*untouchable*) to okropne<sup>12</sup>.

Badacz podkreśla wagę dotyku w budowaniu relacji międzyludzkich. Brak czucia skazywałby bohatera na klęskę socjalizacji, rezygnację z życiowej aktywności, wycofanie ze zbiorowości, stronienie od nawiązywania osobistych kontaktów. Zjawisko atrofii czucia jest szczególnie niepokojące w kontekście dzisiejszego myślenia o ciele i traktowania ciała. Fredy zostaje pozbawiony tego, co współczesnemu człowiekowi niezwykle bliskie – naskórkowych doznań zmysłowych. Zygmunt Bauman następująco podsumowuje rolę, jaką odgrywa nasza fizyczność:

ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi przeżycia. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem przyjemności<sup>13</sup>. Poprawne spełnianie tych funkcji określa się mianem sprawności (*fitness*). [...] Utrzymywać ciało w stanie tak rozumianej sprawności, to odczuwać podniecenie na widok podniet i radość z ich konsumpcji. „Sprawne” jest ciało uczulone, chłonne, nastroszone na absorpcję przyjemności; wszelkiego rodzaju przyjemności – seksualnych, gastro-nomicznych, wzrokowych, czy słuchowych, a nade wszystko przyjemności czerpanej ze skutecznego wywyczerzenia ciała w sztuce odczuwania przyjemności. W „sprawności” idzie nie tyle o to, jak głębokie są doznania przeżywane w toku ich dokonywania. Idzie głównie o wrażenia – które winny być [...] ekstatyczne<sup>14</sup>.

Tymczasem dla bohatera Murraya przypadłość, która go – *nomen omen* – dotknęła, choć utrudnia normalne funkcjonowanie i piętnuje go innością, nie staje się impulsem do „wewnętrznej emigracji” czy rezygnacji z wyzwań stawianych przez świat, którego nie jest w stanie poznawać i oblaskawiać dotykiem. Nie stanowi przeszkody niemożliwej do przekonania w prowadzeniu życia prywatnego. Wręcz przeciwnie, miłosny związek z Laurą, wojenną wdową, a później także doświadczenie ojcostwa, stają się jego siłą napędową i ostoją podczas tułaczki zarobkowej i wojennej.

Reakcja Frediego jest cielesną odpowiedzią na reifikację człowieka, która dokonała się na tak olbrzymią skalę w dobie humanitaryzmu, w cywilizacji nowoczesnej. Autor celowo obiera rzeź Ormian za traumatyczne doświadczenie bohatera, jako że uznano ją za pierwszy holocaust XX wieku. Tekst literacki ewokuje wydarzenia, które mają dopiero nastąpić w Europie owładniętej nazizmem i stalinizmem. Jednocześnie jest solidarny z zapomnianymi ofiarami, podtrzymuje pamięć o tych, którzy

<sup>12</sup> P.G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, przeł. J. Radzicki, Warszawa 1999, s. 258.

<sup>13</sup> Por. M. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, M. Szpakowska (red.), Warszawa 2008, s. 111: „W kulturze konsumpcyjnej ciało jawi się jako wehikuł przyjemności: jest pożądane i pożądające, a im bardziej zbliża się do wyidealizowanych obrazów młodości, zdrowia, sprawności i urody, tym większa jest jego wartość wymienna”.

<sup>14</sup> Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90.

polegli anonimowo, poszerza horyzont odbiorcy nawykłego utożsamiać zbrodnie przeciwko ludzkości z żydowskim *Szoah*<sup>15</sup>. W nieludzkim czasie wartość człowieka przekładała się na jego fizyczną siłę – zdolność do pracy, na zawartość jego walizki, korzyści, jakie można odnieść z eksploatacji jego ciała. W tym kontekście poraża relacja ocalonego z obozu w Auschwitz Tadeusza Borowskiego, zawarta w jednym z jego opowiadań:

Ciało wykorzystali jak się da: wytatuowali na nim numer, żeby zaoszczędzić obroży, dali tyle snu w nocy, żeby człowiek mógł pracować i tyle czasu w dzień, żeby zjadł [...]. Zachorujesz, odbiorą ci wszystko: ubranie, czapkę [...]. Jak umrzesz – wyrwą ci złote zęby, już poprzednio zapisane w księgi obozu. Spalą, popiołem wysypią pola albo osuszą stawy. Co prawda marnotrawią przy spalaniu tyle tłuszczu, tyle mięsa, tyle ciepła...<sup>16</sup>.

Borowski nie mógł wiedzieć o eksperymentach profesora Rudolfa M. Spannera w Gdańsku.

Wiersz Reinera M. Rilkego *Pantera*, traktujący o potężnym i dostojnym stworzeniu, którego moc została zduszona i zneutralizowana, narzuca w tym kontekście odczytanie symbolicznego dualizmu duszy i ciała. Spotkanie z tym tekstem jest dla Frediego intymnym, głębokim przeżyciem. „Tak ją znużyły migające pręty,/ że od wszystkiego wzrok jej się odtrąca./ Jakby miał tysiąc prętów świat zamknięty/ i nie ma świata prócz prętów tysiąca”<sup>17</sup>. Słowa wiersza pozwalają mu rozpoznać własną egzystencję. Poezja, do której bohater ma uzasadnione wcześniejszymi doświadczeniami wątpliwości, jawi się po raz pierwszy nie jako przekaz ideologiczny, lecz medium intelektualne i humanistyczne, umożliwiające wyraz rozterek duchowych: „Usiadłem z wrażenia. To nie był »wiersz« Turka ani Thoroblooda: wielki, niebezpieczny, workowaty. To był wydestylowany sens. Taki, który nie zabija ludzi”<sup>18</sup>. Li ryk Rilkego ze względu na swą wieloznaczność otwiera się na przeciwstawne wykładnie. Bestia niespokojnie krążąca za prętami klatki, obraz poetycki budowany w napięciu, ekspresyjny i złowrogi, nie tylko ewokuje poczucie osaczenia i zaszczucia, ale i niesie niewypowiedzianą groźbę, zapowiedź zła przyczajonego do skoku: „nieruchomieje wielka wola”<sup>19</sup>. W świetle tekstu Murraya *Pantera* nabiera cech prooświatowego zwiastującego nazizm.

<sup>15</sup> Działania edukacyjne Instytutu Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Yad Vashem i jego główne dzieło – imponujące Mauzoleum Pamięci w Jerozolimie – noszą znamiona strategii reklamowo-marketingowej. Wciąż brak powszechnej świadomości istnienia innych masowych kaźni dokonanych w ciągu minionego stulecia przez terror ustrojów totalnych: np. rzeź Ormian czy Pola Śmierci w Kambodży były zorganizowanymi akcjami, które miały na celu wyniszczenie całych narodów i pochłonęły milionową liczbę ofiar.

<sup>16</sup> T. Borowski, *U nas w Auschwitzu*, Wrocław 1997, s. 103.

<sup>17</sup> R.M. Rilke, *Pantera*, [w:] tegoż, *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, wyb. i przeł. A. Pomorski, Kraków 1994, s. 149.

<sup>18</sup> L. Murray, *Fredy Neptune*, s. 160, („It sat me up. This wasn't the Turk's or Thoroblood's 'poems'./ big, dangerous, baggy. This was the grain distilled. This was the sort that might not get men killed”).

<sup>19</sup> R.M. Rilke, dz. cyt.

## Pytanie o mesjanizm

Choroba ma też swoją drugą stronę, jak grecki *pharmakon*. Ciało Frediego zyskuje nadludzką siłę i odporność na urazy, a także szybką zdolność regeneracji. Mężczyzna staje się przez to współczesnym herosem, Supermanem, którego zresztą stanowi pierwowzór, jak chce autor, dowcipnie wplatając w fabułę spotkanie z Joe Schusterem i Jerrym Siegelem, ojcami komiksowego superbohatera. Rzeczywiście, Fredy zaczyna działać zgodnie z *emploi* śmiałka popkultury. Lista ludzi uratowanych przez niego od rozmaitych nieszczęść: porażenia prądem, ataku pantery, przygniecenia silnikiem statku, wypadnięcia ze sterowca i innych mniej lub bardziej spektakularnych wypadków, jest bardzo długa. Swoją krzepę marynarz wykorzystuje w obronie słabych, napiętnowanych i pokrzywdzonych również przez totalitarne mechanizmy. Działania te bynajmniej nie służą gloryfikacji bohatera, wyraźnie zaakcentowano bowiem charakterystyczną sprzeczność. Fredy posługuje się siłą fizyczną i przemocą, a więc taką samą bronią jak oprawcy, przeciw którym występuje. I choć zgodnie z pierwotnymi instynktami, tak dobrze wykorzystanymi choćby przez hollywoodzkie kino do celów propagandowych, widzowie odczuwają szczególną przyjemność, gdy czarne charaktery, w tym przypadku naziści, ponoszą klęskę, to jednak superbohater nie pozostaje moralnie czysty, a w istocie uczestniczy w cyklu przemocy.

Posługując się strategią ironii, autor piętrzy sytuacje, w których szczytne zamiary prowadzą do katastrofalnych skutków. Fredy nieświadomie udziela pomocy szajce opryszków, co umożliwia im dokonanie napadu na bank okupionego śmiercią dwóch osób. Protagonista zmuszony jest do opuszczenia kraju, by uniknąć aresztowania. W ogarniętych gorączką nazizmu i antysemityzmu Niemczech stojących u progu drugiej wojny światowej staje w obronie Żyda, upokorzonego na ulicy przez bojówkę hitlerowską, co doprowadzi najprawdopodobniej do zagłady nie tylko tej osoby, lecz także całej rodziny. Wreszcie, wymagająca od bohatera najwięcej zaangażowania i poświęcenia kampania, prowadząca do uratowania niepełnosprawnego umysłowo młodego mężczyzny od wyroku sterylizacji, wydanego przez III Rzeszę, kończy się połowicznym powodzeniem. Hans, cudem przemycony przez bohatera do Australii, czuje się wyobcowany i osamotniony, a po nieudanych próbach socjalizacji wiele lat spędzi w szpitalu psychiatrycznym, zanim Fredy powróci z wojny, by go stamtąd wydostać.

Nadprzyrodzona siła w połączeniu z niemożnością odbierania bodźców sensorycznych stwarza przede wszystkim zagrożenie dla samego bohatera, a nie budzi postrachu wśród jego antagonistów. Marynarz nieustannie mimowolnie krzywdzi swoje ciało. Jego przypadłość, paradoksalnie, czyni go słabszym, gdyż pozbawia go naturalnego mechanizmu obronnego, jakim jest wrażenie bólu. Pomimo zdolności do szybkiego zdrowienia miejsc „głuchych” na dotyk, Fredy ryzykuje życiem, narażając się na oparzenia, skaleczenia, pobicie i zatracając pierwotny instynkt obronny, nakazujący ucieczkę w sytuacji śmiertelnego zagrożenia. Obsesyjne i rozpaczliwe działania Neptune’a mające na celu ocalenie jak największej liczby osób są sposobem radzenia sobie z dojmującym poczuciem winy, związanym z nieudzielenia pomocy kobietom pływającym w Trabzonie. Nieobecność Boga i pogwałcenie moralnego ładu

przez ludzi skutkują zakamuflowaną nieświadomą próbą zastąpienia Stwórcy. Teodycea kończy się kompromitacją idei mesjanizmu. Jednostka, nawet dysponująca niebywałą siłą – rozumianą dosłownie bądź metaforycznie – nie może brać odpowiedzialności za zbawienie ludzkości.

## Obcy wśród swoich

Protagonista jest wyposażony w jeszcze jedną szczególną cechę. Posiada podwójną narodowość, na którą wskazuje już jego imię. Fredy przez jedno *d* (błąd w pisowni dla użytkownika języka angielskiego) to skrót od Frederic, Fridrich. Bohater włada dwoma językami, co zresztą jest w mistrzowski sposób uwzględnione w planie formalnym utworu. Murray zdecydował się na ograniczenie wtrąceń niemieckich. Zamiast tego bilingwizm Frediego ukazany jest poprzez kalki składniowe z języka niemieckiego, kontaminacje wyrazów z dwóch zakresów leksykalnych, błędne frazeologizmy oraz zapis odzwierciedlający różnice fonetyczne. I tak np. skóra Frediego jest głucha (jak w idiomie niemieckim), a nie ślepa (jak wyraziłby się użytkownik języka angielskiego).

Bohater jest spadkobiercą dwóch różniących się od siebie kultur, zespala sobą dwa pozornie niedające się pogodzić światy – nowy (australijski, kształtujący dopiero swoją narodową tożsamość i odrębność) i stary (europejski, ze spetryfikowanymi systemami i instytucjami). Podwojenie, wydawałoby się, niesie więcej możliwości, ale w tym przypadku stanowi obciążenie. W pierwszej połowie XX wieku oznacza paradoks bycia jednocześnie po dwóch stronach frontu. Dla Frediego to sprzeczność nie do pogodzenia, on nie chce być żołnierzem, nigdy zresztą nim nie zostaje. I choć znajduje się w miejscu stacjonowania wojsk, obserwuje przygotowania do bitew, czasem nawet trafia w sam środek potyczki, a także pełni rozmaite funkcje pomocnicze przy armii, np. koniuszego w słynnej brygadzie kawalerii Anzac „Light horse” podczas pierwszej wojny światowej czy członka załogi niemieckiego sterowca przed wybuchem drugiej wojny, nie chce stawać ani po stronie Australijczyków, ani Niemców. Taki wybór pociągnąłby za sobą konieczność strzelania – w obydwu przypadkach – do swoich, a tego Fredy za wszelką cenę stara się uniknąć. Z wielką siłą wybrzmiewa tutaj gorzkie przesłanie, jakie zawarł w swoim fresku filmowym o Gallipoli Peter Weir. „To nie nasza wojna” pada z ust trampa włóczęgi oszczędny, lecz wiele mówiący komentarz.

Przed pierwszą wojną światową Niemcy stanowili najliczniejszą statystycznie grupę przesiedleńców w Australii, zaraz po Anglikach i Irlandczykach. Po wybuchu wojny zasymilowani Niemcy znaleźli się w trudnym położeniu. Z dnia na dzień stali się wrogami dla swoich sąsiadów. Dotknął ich ostracyzm. Obawiali się rozmawiać publicznie w ojczystym języku. Ze względu na złe skojarzenia masowo zamieniano niemieckie nazwy miejscowe na brzmiące lokalnie. Niektóre z nich zostały przywrócone po zakończeniu wojny lub znacznie później, w latach 70. i 80. W utworze Murraya owa niechęć uderza przede wszystkim w pierwsze pokolenie imigrantów, rodziców Frediego. Ojciec bohatera umiera z rozpacz i nie zostaje pochowany



na cmentarzu, lecz w buszu. Matka zmuszona jest sprzedać rodzinną farmę i przenieść się do większego miasta, gdzie może się wtopić w tłum. Jednak i to nie będzie wystarczające. Wiedzioną wzmagającą się tęsknotą za ojczyzną i poczuciem obcości w nieprzyjaznym otoczeniu, wróci do Niemiec, gdzie zginie w Dreźnie podczas pożogi miasta wywołanej nalotem dywanowym. Obawa przed brzemieniem niechcianego pochodzenia przejawia się także w zdecydowanej niechęci Laury, żony Frediego, do uczenia ich syna języka niemieckiego. Obcość wśród swoich pokazana jest również poprzez trudność z wymową nazwiska Frediego Boettchera, które w naszych ustach nie brzmi poprawnie. Wariantów jego form można naliczyć kilkanaście (np. Beeching, Boytcher, Bo'sher, Beotisher, Beitcher, Birtcher), a błędnie wypowiedziana nazwa własna powtarzająca się wielokrotnie w tekście nabiera cech znaczącego lejtmotywu.

Podwójna narodowość bohatera to czynnik wykluczający go ze środowiska tzw. zwykłych ludzi, podzielających konserwatywne poglądy. Tymczasem jego niezwykle umiejętności nabyte podczas choroby ułatwiają mu dotarcie do osób wyjątkowych. Naznaczony piętnem inności musi raz na zawsze zrezygnować z normalności. W zamian dostaje niepewność, tułaczkę – ale także przygodę. Fredy pracuje w cyrku jako poskramiacz lwów, bierze udział w walkach ulicznych jako bokser, wraz z innymi siłaczami znajduje azyl w domu dla obłąkanych stworzonym przez fanatyka religijnego. Niepokojąca podwójność jest udziałem wielu postaci drugiego planu, które spotyka podczas swej wędrówki. Jest wśród nich Żyd o aborygeńskich korzeniach, oficer australijskiej artylerii będący hermafrodytą, który w zależności od upodobań przyjmuje tożsamość Lelanda lub Leili Golightly, czy wreszcie stojąca u szczytu hollywoodzkiej kariery Marlena Dietrich, uznana przez siebie współczesnych za kobietę wampa o zwierzęcym seksapilu, a ze względu na życie prywatne będąca ikoną mniejszości seksualnych i feministek. Postaci te nie tylko odbijają jak w zwierciadle paradoksalne położenie protagonisty, ale stanowią także osobne zjawisko kulturowe, będące wskazówką do interpretacji świata, który cierpi na jakieś schorzenie, i który odszedł od ustalonej w danym czasie normy czy raczej normę przekroczył i tym samym zdezurował. Co warto uwagi, ta niespotykana galeria ekscentryków i odmieńców jest bardzo współczesna. Czytelnik solidaryzuje się właśnie z nimi, z ludźmi w jakiś sposób nietypowymi, niewygodnymi, stanowiącymi mniejszość. Oni są autentyczni, ludzcy. Odbiorca ma sympatyzować z nimi także ze względu na ich specyficzne położenie – zagrażające im prześladowania. Fredy, który przekonał się, że wykroczenie poza uznaną przez większość normę nie tylko stwarza niebezpieczeństwo stygmatyzacji, ale może także prowokować nienawiść i przemoc: „Ostatnia rzecz, na jaką możesz sobie pozwolić, to dać się przyłapać innym i bezbronnym jednocześnie. Ludzie zabijają za mnie!”<sup>20</sup>.

To, że Murray patrzy na zbrodnie dwudziestowieczne z perspektywy półwiecza refleksji filozoficznej i namysłu nad fenomenem nazizmu, wyposażony w багаż nowocześniejszych teorii kulturowych: feminizmu, postkolonializmu czy gender, które

<sup>20</sup> L. Murray, *Fredy Neptune*, s. 95 („The last, the very last thing you allow ever: to be caught out both different and helpless. Human kill you for less”).

badając zjawisko obcości, jednocześnie dowartościowują je, zmienia sens jego wypowiedzi. Zygmunt Bauman wymownie sparafrazował Voltaire'a:

Gdyby w świecie ponowoczesnym obcych nie było, trzeba by ich było wynaleźć... I istotnie, wynajduje się ich, gorliwie i z zapałem [...]. Są tu oni potrzebni właśnie w charakterze obcych: ich odmienność trzeba ochraniać, a być może i troskliwie pielęgnować [...]. W istotnym sensie, i z ważnych przyczyn, są nasze czasy wiekiem „heterofilii”. Dla osobowości dominującej w ponowoczesnej kulturze konsumpcji – dla poszukiwaczy i zbieraczy wrażeń i przeżyć – różnorodność świata i wielorakość jego ofert jest niejako środowiskiem naturalnym i warunkiem pomyślnego życia<sup>21</sup>.

Znaczenie owej heterofilii, choć socjolog tego nie dopowiada, zasadza się na tym, że jest ona strażnicą tolerancji:

Nie o to tylko wszak idzie, że spragniona wciąż nowych doznań (a więc wielości szans i wyborów) osobowość dusiłaby się w otoczeniu jednolitym, jednostajnym i monotonnym i jak powietrza potrzebuje współobecności licznych, a rozmaitych form życia, reprezentowanych przez „obcych”; idzie też o to, że wyłonienie się świata monolitycznego i niezróżnicowanego jest wprost nie do pomyślenia<sup>22</sup>.

Właśnie dlatego, że taki świat niebezpiecznie zbliżałby się do totalitaryzmu. Błędy historii uczą, w jaki sposób starać się rozwiązywać wciąż aktualny problem obcych – nie poprzez wykluczenie i eliminację w celu przywracania oswojonego i bezpiecznego ładu, lecz próbę mądrej koegzystencji. Jak do niej doprowadzić, to największy dylemat współczesności.

Wizja etyki, jaką prezentuje w swoich pracach Richard Rorty, zbiega się z wymową utworu Murraya. Konstruując swoją koncepcję postępu etycznego, filozof opiera ją przede wszystkim na wrażliwości i empatii, w opozycji do sztywnego przywiązania do idei: „Proces uwrażliwiania na cierpienia, których dotąd nie starano się zauważać, jest przykładem tego, co nazywamy postępem moralnym – rozszerzaniem poczucia wspólnoty w celu włączenia do niej ludzi, o których myślało się kiedyś oni”<sup>23</sup>.

## Wybaczyć Bogu, wybaczyć ofiarom

Autor w eseju *How Fred and I Wrote Fredy Neptune*<sup>24</sup> interpretuje chorobę swojego bohatera na płaszczyźnie psychiatrycznej. Zainspirowała go grupa zaburzeń dysocjacyjnych (*dissociatio* – oznacza rozdzielenie), najostrzejszych psychicznych mechanizmów obronnych w reakcji na traumę lub stres, do których należą m.in. zanik wrażliwości i uczucia oraz zanik wrażliwości na ból. Argumentuje również, że jeszcze pół wieku temu świadomość neuroz i narzędzia do walki z nimi były nikłe. Byłby więc

<sup>21</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 59–60.

<sup>22</sup> Tamże, s. 60.

<sup>23</sup> R. Rorty, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, przeł. D. Abriszewska, „Teksty Drugie” 1–2 (2002), s. 61.

<sup>24</sup> L. Murray, *How Fred and I Wrote Fredy Neptune*, [w:] *The Best Australian Essays*, P. Craven (ed.), Melbourne 1999, s. 303.

Fredy przypadkiem dla psychiatry, do którego nigdy nie trafił? Wydaje się, że kryje się za tym jeszcze inna myśl. Zanik czucia można rozumieć jako zwiastun kryzysu epistemologicznego. Zgodnie z maksymą Arystotelesa: *Nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu*, poznanie za pomocą zmysłów jest skorelowane z poznaniem intelektualnym. Odcinając się od bodźców zmysłowych, Fredy w symboliczny, być może nieuświadomiony sposób odrzuca narzędzie poznania i nie zgadza się na świat, w którym ludzie palą ludzi.

Bohater jest uosobieniem winy, winą wcieloną ludzkości za zbrodnie tak niebywałe, jak choćby rzeź Ormian, w której trakcie zginęło, jak szacują historycy, nawet półtora miliona ofiar, a której Turcja wciąż nie chce uznać za ludobójstwo. Za sprawą swojej podwójności nosi również niewypowiedzianą, będącą tabu współwinę za nazizm. Fredy kreowany jest na proletariackiego Mesjasza, który ten straszny grzech miałby odkupić. Potwierdzeniem stają się znaki o naturze sakralnej. Będąc w Jerozolimie przy Grobie Pańskim, mężczyzna słyszy od zakapturzonego mnicha proroctwo dotyczące winy, która przybrała postać choroby: „Jeśli będziesz umiał modlić się jednolitym sercem, aby się od tego uwolnić, opuści cię jeszcze tego samego dnia”<sup>25</sup>. Derwisz przerywa swój taniec, by przyłożyć do jego głowy *Koran* i wypowiedzieć słowa: „Bóg Cię dotknął”<sup>26</sup>, a Basil Thoroblood, milioner i fanatyk religijny o znaczącym nazwisku – *basileus* to tytuł królewski, a kontaminacja słów *thorn* i *blood* symbolizuje cierń i krew – uznaje go za wybranca: „Jesteś tym, na którego czekał [...]: słowem ciała”<sup>27</sup>. Bohater jednak nie umie się modlić, a w Boga, który pozwolił na taki bieg historii, wątpi. Mimowolnie przejmuje za niego odpowiedzialność. Odrzucenie ciała – uznanego za siedlisko grzechu – poprzez praktyki ascezy jest charakterystyczne dla chrześcijaństwa. W przypadku bohatera przybrało postać skrajną. Fredy jest odkupicielem fałszywym, zbawcą urojonym. Doznaje jednak swoistego objawienia. Wewnętrzny głos wzywa go do przebaczenia, ale nie zbrodniarzom wojennym ani nawet nie sobie samemu. Fredy musi wybaczyć... tym, którzy nie zawinili – ofiarom: Aborygenom, Żydom, kobietom, wreszcie, rozgrzeszyć Boga. W finale wyjaśnia się, co oznacza posiadanie jednolitego serca: „Wybacz Bogu, powiedziało moje ja. Osądzanie go a przeczcucie życia wiecznego należy do dwóch różnych serc. Ty potrzebujesz jednego, by się modlić. Wybierz jedno i odrzuć jedno”<sup>28</sup>. Wybaczyć ofiarom to, że są obecne w naszych językach i w naszej świadomości. Wybaczyć Bogu, by móc w niego uwierzyć, pomimo nieumiejętności wytłumaczenia istnienia zła na stworzonym przez niego świecie. Cała praca należy do człowieka, pojedynczego sumienia, które musi podjąć samodzielną decyzję o wyzwoleniu się z traumy.

Murray udowadnia, że kategoryczne podziały i jednostronny osąd są wyrazem mielizny ideowej. Wobec wojny wszyscy uczestnicy konfliktu demokratycznie po-

<sup>25</sup> Tenże, *Fredy Neptune*, s. 14 („If ever you can pray with a single heart to be free of it, it will leave you that day”).

<sup>26</sup> Tamże, s. 34.

<sup>27</sup> Tamże, s. 147 („You’re the one that Thoroblood was waitnig for: the body’s word”).

<sup>28</sup> Tamże, s. 254 („Forgive God, my self said. [...] Judging him and sensing life eternal, said my self, are different hearts. You want a single heart, to pray. Choose one and drop one”).

noszą współodpowiedzialność. Po obu stronach mają miejsce osobiste tragedie ludzi. Płoną zarówno ormiańskie, jak i niemieckie kobiety. Jednostkowy wymiar wojny jest dla pisarza najważniejszy. Fredy rozmawia z Turczynką, która straciła synów pod Gallipoli. Spotkanie z wrogiem przynosi jej niespodziewaną ulgę w cierpieniu, wyzwała nagromadzony gniew i poczucie krzywdy: „Ty jesteś prawdziwy, ja nienawidziłam cieni. Bóg zesłał Ciebie, zwykłego człowieka, by spłonęła we mnie nienawiść”<sup>29</sup>.

Wybaczenie odgrywa szczególną rolę w światopoglądzie Murraya. Dzieciństwo pisarza upłynęło w cieniu nigdy niezażęganego konfliktu między jego ojcem a dziadkiem na tle dramatycznego wypadku w rodzinie. Poczucie winy oraz zatwardziały wyrzeczenie się pojednania w świecie dorosłych odcisnęło się w świadomości dziecka. Nieuzasadniona patriarchalna surowość doprowadziła do destrukcji rodzinnych więzi i rozpadu małej ojczyzny poety, przypieczętowaną utratą farmy, na której dorastał. Murray, wychowany wśród prezbiterian, przeszedł konwersję na katolicyzm. Lakoniczna wypowiedź odniesiona do biografii uzasadnia życiowy wybór poety: „Nikt w moim otoczeniu nie był zbyt dobry w wybaczeniu. Nagle znalazłem się w świecie, który pozwalał przebaczać i to wyglądało na doznanie niezwyklej ulgi”<sup>30</sup>. Jego bohater musi wybaczyć, by powrócić do normalnego funkcjonowania i zrzucić ze swoich barków ciężar – nie swojej winy.

## Rewitalizacja gatunku?

*Verse novel* Murraya, czyli w dosłownym tłumaczeniu „powieść wierszem”, a w terminologii teorii literatury poemat epicki, należy – jeśli nie uznać za epos, to przynajmniej dostrzec w nim i rozważyć charakterystyczne dla eposu cechy gatunkowe. Już sam wybór tej formy literackiej jest nietypowy dla twórcy współczesnego, więc musi zwrócić szczególną uwagę krytyka.

Wraz z narodzinami powieści w renesansie powoli gasła żywotność uświęconego tradycją gatunku. Wiek odrodzenia odrzucił obecną w eposie starożytnym pozaziemską płaszczyznę fabuły, zamieniając krainę bogów w sferę baśni i fantazji (*Faerie Queen* Edmunda Spensera), transponując w sferę wierzeń religijnych (*Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa) lub biorąc ją w humorystyczny nawias. Oświecenie i romantyzm nadały eposowi charakter czysto literacki. Odcinając się ostatecznie od korzeni tradycji ustnej, uczyniły tę formę domeną sztuki wysokiej, niezależnie od tego, czy jej celem było utrwalenie heroicznych wzorów i konstytuowanie etosu narodowego, czy odwrotnie – prowadzenie ironicznej gry z czytelnikiem, dworski żart i elitarna rozrywka. Po rewolucji przemysłowej trudno o przykład eposu. Jego funkcję przejęła powieść realistyczna, a on sam odszedł w zapomnienie jako forma archaiczna i nienaturalna. Dopiero poezja modernizmu zwróciła się ku źródłom

<sup>29</sup> Tamże, s. 42 („You are real. I have hated shadows. God has sent you, an ordinary man to burn the hate from me”).

<sup>30</sup> L. Murray, *A Life in Writing*, rozm. przepr. Nicholas Wroe, „The Guardian”, 20.11.2010, <http://www.guardian.co.uk/books/2010/nov/22/les-murray-poet-life-profile> (dostęp: 22.07.2011).

antycznym i mitologicznym. Obszerny cykl *Cantos* Ezry Pounda można uznać za nowoczesną wariację pieśni epickiej na temat dziejów kultury.

Epos, według historyków literatury, jest gatunkiem martwym, jak martwe są starożytne języki, w których powstawał. Michaił Bachtin wskazuje na jego nieprzystawalność do współczesności ze względu na „rozpad epickiej harmonijności człowieka”<sup>31</sup>. Krytyk udowadnia, że domeną pierwszego gatunku literatury są przeszłość i tradycja, do których autor wypowiedzi odnosi się nie tylko z czcią, ale i dystansem:

Epos nigdy nie był poematem o teraźniejszości, o swoim czasie [...]. Epos jako znany nam określony gatunek od samego początku był poematem o przeszłości, zaś właściwa i konstytutywna dla eposu postawa autorska (czyli postawa tego, kto wypowiada słowo epickie) jest postawą człowieka mówiącego o niedosiężnej przeszłości, pełną szacunku postawą potomka. Słowo epickie pod względem stylu, tonu, charakteru, obrazowania jest nieskończenie odległe od słowa współczesnego o współczesnym, adresowanego do współczesnych<sup>32</sup>.

Wywód skonstruowany przez Bachtina podważa możliwość aktualizacji gatunku, którego funkcję przejęła dostosowana do ewolucji rzeczywistości powieść: „U podstaw wszystkich wysokich gatunków tkwi ta sama ocena czasów, ta sama rola legendy, analogiczny hierarchiczny dystans. Współczesna rzeczywistość jako taka nie stanowi dopuszczalnego przedmiotu przedstawienia w ani jednym z wysokich gatunków”<sup>33</sup>. Nawet jeśli zdarzenia współczesne zostaną wprowadzone w świat fikcji epickiej, ulegną przetworzeniu, destylacji oraz idealizacji. Tym samym oderwany zostanie rdzeń teraźniejszości, który Bachtin utożsamia z płynnością znaczeń, nieoficjalnością myśli i słowa, możliwością profanacji. Krytyk przyjmuje założenie, że przeszłość w eposie jest kategorią nie tyle czasową, ile wartościującą: „Absolutna przeszłość epicka stanowi jedyne źródło i początek wszystkiego, co dobre, także dla czasów późniejszych. Stwierdza to forma eposu”<sup>34</sup>. Prezentowana w tradycji epickiej wizja początku, genezy świata i ludzkości jest wyidealizowana, zakończenie wieści katastrofę i śmierć bogów. Byłby więc tekst Murraya eposem na opak, jako że początek oznacza przekroczenie bram piekła, a przyszłość zapowiada wypłynięcie na – wreszcie spokojne – morze.

Osadzając epos w archaicznych realiach, czyniąc go domeną społeczeństw sterowanych tradycją – jeśli można się posłużyć poręcznym, wiele mówiącym terminem Davida Riesmana – Bachtin przyjmuje racjonalistyczny i pragmatystyczny sposób myślenia. Tym samym nie dostrzega innych tendencji obecnych w naturze człowieka. Niezależnie od postępu ludzkość żywi się mitem i legendą, nieustannie w kulturze obecnymi i przybierającymi rozmaite formy. Dyskwalifikacja mitu jako sposobu poznania rzeczywistości nie oznacza końca myślenia symbolicznego. Mit pozostaje obecny w wielu aspektach egzystencji współczesnego człowieka. Mircea

<sup>31</sup> M. Bachtin, *Epos i powieść*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 552.

<sup>32</sup> Tamże, s. 549.

<sup>33</sup> Tamże, s. 554.

<sup>34</sup> Tamże, s. 551.

Eliade dowodzi, że funkcję mitu przejęła i pełni religia, która stwarza warunki powrotu do „Wielkiego Czasu” poprzez dorocznie odtwarzane misteria. Religioznawca uwypukla także rolę kultury popularnej w kreowaniu nowoczesnych herosów i olimpijskich bóstw oraz podkreśla znaczenie spektaklu – teatralnego i filmowego – w kształtowaniu zbiorowej wyobraźni i tworzeniu namiastki uczestnictwa w „skondensowanym czasie”, charakterystycznym dla mitu<sup>35</sup>.

Epos to pieśń bohaterska, opiewająca szczególne momenty danego narodu i wielkie czyny jego herosów, odwołująca się do mitycznych, sakralnych wierzeń i tradycji. Dzieło Murraya jest monumentalnie zakrojone, a jego poszczególne elementy stanowią reprezentatywną wizję nie tylko historii Australii (doskonale odzwierciedlenie znalazł w niej choćby czas wielkiego kryzysu, który najmocniej dotknął właśnie ojczyznę autora), ale także wojennej Europy. Tekst, stworzony na potrzeby swoich czasów, oparty jest właśnie na mitach rodzącej się kultury popularnej, wykorzystuje ironię, parodię i hiperbolizację. Łączy umiejętnie jakości niskie i wysokie, komizm i patos. Fredy Neptune bez wątpienia został wykreowany na wzór greckiego półboga. Nadludzka siła, odporność na ból i samoleczenie się ran to cudowne przymioty godne zarówno nieśmiertelnego (prawie...) Achillesa, jak i Clarka Kenta, komikowego Supermana, okrzykniętego pierwszym superbohaterem kultury popularnej. Murray prowadzi swego bohatera na współczesny Parnas – do Hollywood, gdzie Fredy jest obsadzany w monumentalnych produkcjach jako statysta i wciela się w niemieckiego żołnierza. Spotyka legendarne sławy ekranu – Charliego Chaplina, Marlenę Dietrich – i jest świadkiem narodzin zjawiska kultu gwiazd filmowych. Lata 30. bywają nazywane złotą erą kina amerykańskiego, jako że przemysł filmowy rozkwitał pomimo wojny i wielkiego kryzysu.

Poeta odżegnuje się od sugerowanych przez krytykę porównań i odwołań do antycznego mitu żeglarza, toposu *nostoi* – powrotu do domu czy też wprost do Odysei. Mimo to trudno nie dostrzec w awanturczym życiu tytułowego bohatera częściowego odbicia pełnej przygód wędrówki Odyseusza. Podobieństwo nie polega na odwzorowywaniu i ponownym kodowaniu zdarzeń fabularnych, choć czytelnik może zauważyć elementy ich przetworzenia, np. przymusowy pobyt bohatera w szpitalu psychiatrycznym Thoroblooda jest reminiscencją zstąpienia herosa do Podziemi. Tropienie znaków i tożsamyh sytuacji prowadziłoby na manowce interpretacyjne. Istotne dla tego tekstu są sięgnięcie do mitu i świadomość ciągłości kultury. Rozbite zwierciadło antyku pozostawiło odpryski w utworach autorów oddalonych od źródeł o stulecia. Nie ulega wątpliwości, że Murray odważnym posunięciem ustanowił pomost pomiędzy przeszłością a współczesnością.

Poeta sięgnął do kunsztownej klasycznej formy. Dzieło ma stały rytm wierszowy. Napisane jest bezrymowym pentametrem jambicznym, a więc rytmem, który w tradycji angielskiej znalazł zastosowanie w dużych formach poetyckich. Posłużył się nim John Milton w swoim *Raju utraconym*. W hołdzie tradycji strofy liczą sobie osiem wersów, w nawiązaniu do epickiej oktawy. Innowacyjność leży w języku: odtworzono w nim mowę wiejskich pracowników i farmerów, język najniższych

<sup>35</sup> Zob. M. Eliade, *Mity współczesnego świata*, [w:] tegoż, *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 5–30.

warstw społecznych. Efekt tego eksperymentu jest niezwykle udany; mowa kolokwialna, żywa w połączeniu z klasyczną formą zyskuje unikatowy literacki walor. Bogata frazeologia i idiomatyka, wyrażenia kolokwialne oraz wulgaryzmy wpływają na obrazowość i ekspresyjność. Forma poetycka wyposaża opowieść w olbrzymią dynamiczność i rozmach. Krajobrazy, postaci i zdarzenia zmieniają się zatem jak w kalejdoskopie. Miejsce akcji zmienia się niemal ze strofy na strofę, bohater przeskakuje z Egiptu do Palestyny, z Australii do Stanów Zjednoczonych, z Niemiec do Singapuru, a stamtąd na Nową Gwineę. Tempo opowieści przypomina narrację prowadzoną za pomocą ostrych cięć w montażu filmowym.

Epizodyczność fabuły, charakterystyczna dla eposu, została doprowadzona do ekstremum. W klasycznych tekstach kolejne pieśni stanowiły zamknięte semantycznie i strukturalnie całości o dużej autonomii względem całości, niekoniecznie pozostające w ścisłym związku przyczynowo-skutkowym z innymi częściami utworu. Było to konsekwencją ustnej formy przekazu. W utworze współczesnym fragmentaryczność jest wyrazem zjawisk charakterystycznych dla nowoczesności – schizofrenicznego odczuwania czasu<sup>36</sup> i nadmiernego nagromadzenia bodźców. Forma poetycka sprzyja zawrotnemu tempu, w jakim toczą się wypadki w utworze. Rezultat wzmacniają zabiegi stylistyczne dynamizujące akcję – odpowiednie środki językowe: nagromadzenie czasowników w formach czasu teraźniejszego, elipsy, onomatopeje i eufonia oraz wierszowe: stały rytm oraz rymy wewnątrzdzaniowe.

Znaczącym odstępstwem od reguł epiki klasycznej jest subiektywność narracji. W epice hellenistycznej występuje relacja wszechwiedzącego, obiektywnego narratora. Decyzja o udzieleniu głosu bohaterowi i uczynieniu go jedyną instancją nadawczą jest rezultatem z gruntu modernistycznego zainteresowania światem psychicznym jednostki, chęcią zgłębienia jej sposobów postrzegania i przeżywania. Obserwacje zazwyczaj prowadziły do refleksji zarówno nad niewystarczalnością czy też nieodpowiedniością środków umożliwiających właściwe poznanie, niejednoznacznością i nieprzenikalnością rzeczywistości, jak i utratą uprzywilejowanej pozycji człowieka jako centrum moralnego racjonalnie uporządkowanego świata<sup>37</sup>. Postmodernistyczną konsekwencją tego stanowiska stał się relatywizm, a w skrajnych wypadkach – rezygnacja z obiektywizmu prawdy. Gest Murraya służy dwóm celom. Podkreśla związek z typem sztuki, która stała się naturalną reakcją i odpowiedzią na doświadczenie totalitaryzmu, czyli literaturą świadka, wypowiedzią autobiograficzną, osobistą. Jest symptomem zmiany, jaka dokonała się w sposobie myślenia o świecie, znakiem rozpadu monolitycznej struktury racjonalnego ładu oraz nieufności wobec próby arbitralnego wprowadzenia jednoznacznych, binarnych kategoryzacji.

<sup>36</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, R. Nycz (red.), przeł. P. Czaplinski, Kraków 1996, s. 205: „doświadczenie schizofreniczne polega na doświadczaniu osobnych, oddzielonych, nieciągłych, »konkretno-zmysłowych« znaczących, które nie łączą się w spójne zdanie”. Jameson porównuje doznanie teraźniejszości do doznań schizofrenika, który odczuwa świat niezwykle intensywnie, za pośrednictwem wielu bodźców zmysłowych, ale traci świadomość czasu rozumianego jako linearnego ciągu zjawisk, zaś jego jednostkowość „rozmywa się” w świecie.

<sup>37</sup> Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, R. Nycz (red.), Kraków 1998, s. 71–140.

Murray dowartościował to, co przez projekt modernistyczny zostało zepchnięte na margines, co odrzucone, obce, wykraczające poza definicję. Połączenie rejestrów wysokiego i niskiego: kiczu ze szlachetną formą, rabelaisowskiej groteski i karnawalizacji z krytyczną refleksją nad kulturą przyczynia się do nadania jego dziełu miana postmodernistycznego eposu.

Poeta australijski nie jest odosobniony w inspiracjach starożytnością. Tendencje w sztuce współczesnej wskazują na zjawisko powrotu do źródeł. Teatr przejawia potrzebę reinterpretacji tekstów antycznych, przede wszystkim tragedii, i aktualizacji jej treści. Aranżowanie kanonicznych tekstów kultury śródziemnomorskiej w dzisiejszych realiach, osadzanie ich we współczesnym kontekście mają na celu odczytanie obecnej kondycji człowieka za pomocą uniwersalnego, ponadczasowego medium. Próba dotarcia do korzeni rytuału, pradawnego widowiska dostarcza nowych narzędzi eksplikacji zjawisk dzisiejszych. Twórczą adaptacją zajmują się reżyserzy zarówno w kolebce kultury śródziemnomorskiej, np. założyciel teatru Attis w Atenach, Theodoros Terzopoulos, jak i w Niemczech, np. Peter Stein, czy w Japonii (teatr Tadashiego Suzukiego). Na gruncie polskim – Krzysztof Warlikowski i Jan Klata. W kręgu epiki światowej, zwłaszcza w literaturze byłych kolonii, można zaobserwować dążenie do odnowienia motywów antycznych. Nagrodzony Noblem w 1992 roku Derek Walcott w poemacie *Omeros*<sup>38</sup> wykorzystał motywy zaczerpnięte z *Iliady* oraz *Odysei*, by opowiedzieć historię, która stanowi komentarz do kolonialnej przeszłości Karaibów i wyraz dumy z odzyskania rdzennej tożsamości, a kanadyjska autorka Anne Carson w *Autobiography of Red* wykorzystała przetworzony w pieśni greckiego poety Stesichorusa mit o Gerontionie do zobrazowania dojrzewania homoseksualnego chłopca<sup>39</sup>.

Najważniejsze pytanie utworu dotyka kwestii odpowiedzialności poezji oraz jej funkcji społecznej. Jak wskazują historyczne źródła, sztuka może mieć siłę destrukcyjną, nieść antyhumanitarne treści, podlegać ideologizacji. Bohater utworu styka się z taką właśnie niechlubną twarzą literatury. Najpierw w postaci tureckiego pułkownika nacjonalisty, który dzieli się swoją wizją poezji świeckiej na usługach państwa, a później podczas surrealistycznego pobytu w niemieckim zamku, gdzie towarzystwo zgromadzone wokół książecznej kultury wuje za pomocą pieśni obrzędowych idee pangermanizmu i wyższości rasy aryjskiej. Stąd pozornie naiwne pytanie marynarza: „Czy wszystkie wielkie wiersze palą kobiety?”<sup>40</sup>, które w istocie jest powtórzeniem gestu zwątpienia Theodora W. Adorna w to, czy możliwa jest poezja po Holocaulście. Odpowiedź australijskiego poety stanowi proklamację witalizmu, obecnego w każdej strofie *Frediego Neptune’a*: „Prawdziwy wiersz mógłby narodzić się z ciała równie dobrze jak ze świadomości lub snu/ i być najmądrzejszym z nich”<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> D. Walcott, *Omeros*, New York 1990.

<sup>39</sup> A. Carson, *Autobiography of Red. A Novel in Verse*, Toronto 1999.

<sup>40</sup> L. Murray, *Fredy Neptune*, s. 47 („Do all these big poems burn women?”).

<sup>41</sup> Tamże, s. 122 („A true poem could arise from the body, as well as from consciousness or dream/ and might well be the wisest of them”).